

**P** Alessandra Troncone:  
appunti per un'archeologia del futuro  
*Alessandro Biggio / Antonio Fiorentino*

# paesaggio

19/11/2022 – 12/01/2023  
Museo di Roma

**P** Alessandra Troncone:  
appunti per un'archeologia del futuro  
*Alessandro Biggio / Antonio Fiorentino*  
**paesaggio**

19/11/2022 – 12/01/2023  
Museo di Roma

## Costruire la memoria disfacendo la materia Appunti per un'archeologia del futuro

Alessandra Troncone

Immaginiamo che un archeologo di un tempo futuro incappi nei resti di una civiltà scomparsa, forse dissoltasi a seguito di un cataclisma (climatico? Ambientale? Nucleare?). Immaginatelo recuperare, da terre misteriosamente riemerse dal fondo degli oceani, frammenti di vita vissuta, resti fossili, prodotti culturali, scorie industriali, nel tentativo di attribuire loro un'origine, un senso, una storia. Immaginatelo, ancora, interrogarsi sui motivi che hanno portato alla sparizione dei produttori di tali tracce, alla ricerca dell'ἀρχή, del principio, da cui deriva il termine stesso di archeologia. E se questa persona stesse guardando alle stesse cose che osserviamo noi, interpretando come testimonianze del passato ciò che è materia del nostro presente?

È il 1930 quando, nel suo romanzo *Gli ultimi uomini*, Olaf Stapledon adotta un preciso, e dichiarato, espediente narrativo: a essere sviluppata è la Storia dell'umanità a venire, raccontata da un uomo del futuro. «Un essere che voi chiamereste "uomo del futuro" si è impossessato del docile, ma scarsamente adeguato, cervello del vostro contemporaneo e tenta di controllarne i processi più banali per uno scopo estraneo. In questo modo un'epoca futura entra in contatto con la vostra. Ascoltate con pazienza perché noi, gli Ultimi Uomini, desideriamo ardentemente comunicare con voi, membri della prima specie umana. Noi possiamo aiutarvi, e abbiamo bisogno del vostro aiuto»<sup>1</sup>. Segue una folle corsa nel tempo, dove avvenimenti idealmente spalmati in migliaia di anni sono compressi in un arco narrativo da Bignami di Storia (con riferimenti a equilibri geo-politici che definire profetici è quasi un eufemismo). Tra guerre, operazioni di distruzione di massa e improbabili alleanze, ciò che emerge è il potente senso di ambiguità temporale: da una parte, infatti, la Storia segue un apparente andamento lineare e cronologico, dall'altra si riavvolge continuamente negli slittamenti di prospettiva. Ciò che per il lettore è futuro, per il narratore è già passato.

La vertigine provocata dalla scrittura di Stapledon non è nuova alla letteratura e al cinema di fantascienza, dove spesso una combinazione di *flashback* e *flash forward* mette in discussione la reciprocità tra narratività e temporalità rinunciando alla dimensione escatologica: il nastro si riarrotola di continuo, dunque diventa impossibile stabilire un punto di inizio e di fine. La paradossale coincidenza di passato e futuro si schiaccia sul tempo presente, ovvero contingente alla narrazione stessa: se non siamo in grado di stabilire cosa è venuto prima e cosa dopo, non resta che guardare alla fragile certezza dell'*hic et nunc*.

La centralità del presente è una condizione che per altri aspetti è stata evidenziata quale portante della nostra contemporaneità. "L'ideologia del presente", ricordata da Marc Augé quale caratteristica della surmodernità è diventata una vera e propria gabbia, come lucidamente hanno sottolineato Giuseppe De Rita e Antonio Galdo: il rifiuto della Storia combinato a un senso di precarietà del futuro hanno infatti portato in tempi recenti a una "prigionia del presente", nella quale si fa fatica sia a ricordare, sia a prevedere<sup>2</sup>. «Si è detto che l'epoca della modernità ha determinato la scomparsa dei miti delle origini, e il XX secolo la scomparsa delle ideologie del futuro», scrive Augé<sup>3</sup>. Si tratta di teorie ampiamente condivise che incrociano il concetto di "liquidità" di Zygmunt Bauman e quello di "vulnerabilità" di Judith Butler. *Trait d'union* è un senso del precario che torna a più livelli: in assenza di radici e

aspirazioni tutto appare incerto, fragile, compromesso. Si barcolla sull'orlo di un precipizio del quale non si vede il fondo, e di certo non aiutano le previsioni catastrofiche di un'imminente fine del mondo (o dell'umanità?).

Come si traduce tutto questo nella ricerca artistica contemporanea?

L'adozione di una prospettiva da "archeologo del futuro" torna, negli ultimi anni, nell'opera di alcuni artisti che insistono sul restituire quell'effetto di anacronismo (o atemporalità) proprio della letteratura di fantascienza. La maggior parte di queste ricerche assume, quale punto di partenza, proprio l'imminente senso di una catastrofe che costringe a pensare a cosa rimarrà per i posteri. Ciò si traspone nella messa in scena di una temporalità compromessa, così come nella creazione di manufatti che simulano l'appartenenza a un tempo diverso dal nostro, riportando una storia non ancora trascorsa ma che a conti fatti, nello speculare su un futuro remoto, punta il dito proprio sul nostro precario presente. Capostipite e punto di riferimento per questo tipo di approccio è rintracciabile nel progetto di Damien Hirst *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* a Palazzo Grassi e Punta della Dogana nel 2017: una collezione di oggetti che rimanda al fantomatico ritrovamento della nave di Cif Amotan II, ex-schiavo vissuto in Antiochia tra il I e il II secolo d.C., a seguito di un naufragio quale metafora di una sventura condivisa. Richiamando una vera e propria estetica del reperto, l'artista britannico riporta alla narrazione slittamenti e sovrapposizioni temporali che ricreano l'esperienza di passato-nel-futuro o di un futuro anteriore, tramite l'inserzione di icone di epoche successive a quelle dei presunti avvenimenti e di concrezioni coralline che invece denunciano un lungo periodo di immobilità sui fondi marini.

Punto focale diventa, dunque, la costruzione di nuove mitologie, un tentativo di dare senso e valore al tempo presente trasformandolo in materia da studiare, analizzare, preservare, così come facciamo con i resti delle civiltà a noi precedenti. Ancora Stapledon ci torna utile per rinsaldare questo concetto: «Non ci proponiamo come obiettivo né la Storia pura e semplice, né la pura e semplice narrazione, ma il mito. L'autentico mito è quello che, in un universo culturale determinato (esistente o già estinto), esprime con ricchezza, spesso con drammaticità, il maggior numero di elementi fantastici possibili nell'ambito di un universo culturale. [...] Questo libro non può essere autentico mito come non può essere autentica profezia; è, piuttosto, un tentativo di creazione di un mito»<sup>4</sup>.

Guardando al contesto italiano, alcuni esempi sembrano perseguire lo stesso tentativo di creazione di un mito, andando a tracciare una linea nella scultura che si muove tra archeologia e *sci-fiction*, spesso ricorrendo a materiali antichi (come la ceramica), organici o effimeri per accentuare la relazione con un tempo non ben definito. (Finti) reperti che richiamano un'origine culturale o naturale sono, ad esempio, i vasi in ceramica di Diego Cibelli (Napoli 1987), che riportano concrezioni calcaree sulla superficie come fossero stati recuperati dalle profondità marine; alcune creazioni di Elisa Strinna (Padova 1982), dalla serie *Hadean Stories* (2019), che descrivono trasmutazioni geologiche; la collezione di oggetti scampati a un possibile disastro atomico e allineati da Lucas Memmola (Bari 1994) nella sua mostra personale, *Trinity Site*, presso la galleria aA29 a Milano; o ancora le tavole di *naturalia* e *artificialia* allestite da Francesco Bertelé (Canzo 1978), che evocano fossili e ritrovamenti sottoposti al passaggio del tempo e degli agenti naturali<sup>5</sup>.

In una direzione più legata alla *sci-fiction* si muovono Alessandro Di Pietro (Messina 1987) e Federico Tosi (Milano 1988). Il primo punta a dar vita a «cicli narrativi, costruendo ambienti espositivi che rendono tangibile lo svolgimento di una trama a metà strada tra il poema epico e la *speculative fiction*»<sup>6</sup>, dichiarando di «voler produrre delle fonti». Gli oggetti, che risultano da una pratica incentrata sulla scrittura,

appaiono come tracce precipitate in un tempo che non appartiene a essi, frammenti di presenze mostruose come quelle ordinate in *Hobobolo* (2021). Tosi, al contrario, lavora apertamente sulla costruzione di ipotetici reperti: *Baby (Fossil)* è la mimesi di un grosso fossile realizzato in cemento, interamente inventato, cui si accompagna – nella stessa mostra personale da Almanac a Torino del 2017 – *Baby (Bones)*, una collezione di ossa scolpite che richiama macabri rinvenimenti organici.

Un ulteriore approccio all'idea di reperto si ritrova in quelle opere che attingono alla pratica dello scavo, riportando, anche qui, il risultato finale in forma di ritrovamento proiettato nel futuro. Significativo esempio, in questo contesto, è il progetto di Lara Favaretto (Treviso 1973) *Indagare il sottosuolo. Atlante delle storie omesse*, nel quale l'artista traccia una mappatura del sottosuolo attraverso carotaggi compiuti nell'area di Pompei e poi in Cappadocia. Nel testo che accompagna il progetto, così come nel saggio di Andrea Cortellessa<sup>7</sup>, ricorre il riferimento a *La Jetée* di Chris Marker, che contribuisce a costruire un immaginario futuristico dove l'esplorazione del sottosuolo è funzionale a riconquistare risorse perdute per la sopravvivenza, ma anche a recuperare storie dimenticate di cui queste capsule del tempo si fanno portavoce quali "memoria dell'avvenire" (il dissotterramento dei carotaggi, interrati in un contenitore di ferro le cui coordinate sono trasmesse all'International Time Capsule Society - ITCS ad Atlanta, è previsto tra cento anni). Ancora l'attività di carotaggio rappresenta il fulcro di alcuni progetti di Giorgio Andreotta Calò (Venezia 1979): in *Produttivo* (2018-2019) l'artista seleziona carotaggi provenienti dall'archivio della Carbosulcis S.p.A., ultima società attiva in Italia nell'estrazione del carbone, mentre in *Remoto* (2022) si concentra sull'area veneta, dislocando carotaggi sezionati in alcune istituzioni veronesi; in entrambi i casi il risultato porta alla luce depositi di materia che si fanno spaccato geologico e culturale di un preciso momento storico, presenza plastica del tempo da attraversare. Da affondi verticali, i carotaggi vengono restituiti in una dimensione orizzontale allo scopo di incentivare una "passeggiata nel tempo", che estrae del passato per consegnarsi allo sguardo e allo studio di chi è destinato a succederci.

Sia nel lavoro di Favaretto che in quello di Andreotta Calò non avviene un processo di 'contraffazione', anzi, i prelievi corrispondono a materia reale; tuttavia, entrambi insistono sulla costruzione di un reperto quale strumento per preservare il presente (insieme al passato) e che, nella sua stratificazione, è già di per sé un prodotto senza tempo o ancora dal tempo composto, fluido, inafferrabile. In tal senso, l'immagine del reperto si intreccia con quella della rovina, che rappresenta, come scrive Augé, un tempo puro, non databile, che si sottrae alla Storia. Anche qui, il richiamo a un passato sfuggente mette in campo una logica da *déjà-vu* che è già speculazione sul futuro: «Abbastanza logicamente in un'epoca che sa distruggere, e lo fa anche in modo massiccio, ma che privilegia il presente, l'immagine e la copia, alcuni artisti sono stati sedotti dal tema delle rovine. Non più come i pittori di rovine del Settecento, per giocare – malinconicamente o edonisticamente – con l'idea del tempo che passa, ma per immaginare il futuro»<sup>8</sup>. A differenza del monumento che si conserva nella sua interezza, ergendosi a simbolo della certezza granitica del passato, reperto e rovina arrivano quindi in forma di frammento per parlare della precarietà dei tempi, presente e futuro<sup>9</sup>.

Riportando il discorso sulla produzione artistica contemporanea, da questo sfaccettato panorama di suggestioni e di approcci sembrano emergere almeno due direzioni principali: da una parte gli artisti che fanno propria una vera e propria estetica del reperto (sul modello di Hirst), ricorrendo a materiali e pratiche che amplificano il senso di anacronismo e 'fuori luogo' – l'effetto *weird* cui si riferisce Mark Fisher<sup>10</sup>; dall'altra quelli che non ricercano la simulazione ma fanno propri materiali

precarì e una riflessione sul tempo che si presta a investire i loro lavori dei concetti di monito e residuo culturale in uno scenario ancora mutevole.

Tali atteggiamenti si rispecchiano nelle opere di Antonio Fiorentino (Barletta 1987) e Alessandro Biggio (Cagliari 1974) qui in mostra, che si prestano a mettere in campo visioni potenzialmente complementari di uno stesso fenomeno. In entrambi i casi, l'effetto di anacronismo sembra farsi implicito nelle scelte formali e materiche: in un'epoca iperconsumistica – la nostra – dove niente è fatto per durare, cosa può davvero restare?

Nell'opera di Fiorentino il riferimento al reperto ricorre in numerosi progetti, sposandosi con una riflessione sul tempo che si fa parte dello stesso processo creativo. A proposito della sua predilezione per materiali molto resistenti, depurati da ogni riferimento all'epoca storica di appartenenza, ha notato Vasco Forconi: «Ne risulta quindi un cortocircuito di grande interesse: una schiera di sculture pensate per resistere al decadimento del tempo ma curiosamente simili a relitti, o reliquie, provenienti da un'epoca lontanissima»<sup>11</sup>.

In *Kiribati*, iniziato nel 2018 e tuttora in corso, l'artista sceglie l'arcipelago omonimo in Oceania perché è il primo luogo a vedere ogni giorno la luce del sole e a salutare il nuovo anno, peculiarità che lo proietta automaticamente nel futuro. Tuttavia, le isole che lo compongono sono anche a rischio per gli effetti del riscaldamento globale, destinate a inabissarsi per l'innalzamento del livello del mare. Qui, l'artista ha realizzato calchi di oggetti che rimandano alla vita e alle tradizioni culturali degli abitanti, ma anche di quei coralli i cui frammenti vengono utilizzati per costruire muri di protezione dalle mareggiate sempre più frequenti. Da questi calchi sono nate le sculture presentate nella mostra personale alla Fondazione Pastificio Cerere nel 2019, una raccolta di possibili reperti cui è affidata la memoria di ciò che potrebbe sparire, disseminati tra macerie che sembrano ricomporsi nella costruzione finale: un muro frangiflutti, cui è lasciato il compito di arginare il mare e, con le acque, il tempo. La cristallizzazione delle forme acquisisce nel lavoro di Fiorentino un valore simbolico: negli oggetti della tradizione convergono passato e presente, ed è questo tempo compresso che viene consegnato al futuro. Altre opere, come *Il nuovo Poseidone* (2007-2019) e le sculture della serie *Opusmaris* (2016), modellate in apnea sott'acqua, ripropongono un'estetica del reperto in qualità di frammento che si sposa con le profondità marine, quale soggetto in grado di plasmarne la sostanza e di conferire loro le sembianze «di reperti primordiali di una civiltà scomparsa come nel mito di Atlantide»<sup>12</sup>.

Reperto e trasformazione della materia sono anche al centro di *Hermetica Hesperimenta* (2018 - in corso), un lavoro installativo che si nutre di un processo aperto. Residui in mostra sono, in questo caso, le opere non ultimate dello stesso artista, evidenze di un percorso iniziato che viene proposto come un esperimento in corso. Materia chimica e archeologica sembrano trovare un punto di incontro in questi frammenti; non a caso, il titolo dell'opera è ispirato alla figura di Athanasius Kircher (1602-1680), studioso di biologia e geologia ma anche decifratore di geroglifici egizi e collezionista di manufatti antichi. Nel richiamo alla sperimentazione seicentesca quale fondamento della scienza moderna, Fiorentino sembra rintracciare una modalità di approccio che tiene insieme natura e cultura nella rappresentazione di un tempo fluido. Al contrario degli oggetti di *Kiribati*, cristallizzati nella loro dimensione atemporale, gli elementi che compongono *Hermetica Hesperimenta* sono aperti nel loro divenire e, per questo, ancora più ibridi nel combinare realtà e immaginazione. La storia che raccontano è principalmente quella del loro autore, le cui opere si espandono a diventare simbolo (o mito) di una civiltà non data. Il *display* dell'opera accentua ulteriormente la dimensione del reperto: evocando una

scaffalatura da deposito archeologico, lascia presagire una futura catalogazione e sistematizzazione che al momento resta solo accennata. Tutt'intorno residui informi come macerie – che, al contrario dei reperti, non hanno retto all'impatto del tempo – si disperdono a evocare un disfacimento in corso, metafora del tempo storico della distruzione; «[...] attraverso la distruzione raggiungo l'elevazione, cancello e creo, opere che rinascono dalle proprie ceneri come una Fenice», afferma l'artista<sup>13</sup>. Trasformazione della materia, distruzione e centralità conferita al processo si ritrovano anche nell'opera di Alessandro Biggio che, pur non lavorando su un'estetica del reperto, condivide con Fiorentino la creazione di oggetti che incarnano forza espressiva della natura e valore simbolico-culturale, facendo appello, in alcuni casi – come appunto in *Cámua* – a tradizioni dove proprio natura e cultura si incontrano apertamente. Attribuendo centralità al fare più che al finito, Biggio ingloba il tempo nella materia ancor prima che nel processo, affidandosi a una sorta di rituale nella creazione artistica dove costruzione e distruzione si inseguono. Ne è un esempio *Study for a Portrait* (2015-2017), un'opera a più passaggi che vede prima la modellazione di piccole teste in argilla, ritratti solo abbozzati di volti evanescenti, poi il loro scioglimento in acqua e infine la stessa materia che si coagula in un nuovo assetto, assecondando la forza di gravità nella forma di tele pregne dell'argilla di partenza. In questo ciclo di passaggi di stato, figurazione e pieno controllo della materia si sfaldano in una nuova dimensione scultorea, che non privilegia il concetto di durabilità (su cui, a sua volta, aleggia lo spettro della monumentalità) ma al contrario enfatizza precarietà e mutevolezza.

Tale approccio permea tutta la pratica di Biggio e, ancor più, quelle opere in cui l'artista ricorre a materiali naturalmente precari come polvere e cenere, emblema di macerie, distruzione e trasformazione. La cenere, mista ad acqua, è utilizzata per modellare una serie di coni (*Ash Cones*, 2007), le piccole sculture *Sennè* (2018), paragonate da Federico Florian a «preziosi ritrovamenti fossili»<sup>14</sup>, ma anche *Cámua* (2021), qui protagonista della conversazione a due con Fiorentino.

La cenere, come sottolinea Biggio stesso, non può essere pensata come un materiale neutro: richiama inevitabilmente lo sgretolarsi del corpo e delle civiltà, assume un peso metaforico portando con sé simboli e significati associati alla vita, alla morte, al peccato, alla colpa, alla rinascita. È leggera, ma dotata di un proprio peso specifico: è essa stessa reperto, residuo di qualcosa che ha perso la sua funzione e resiste in qualità di avvertimento. La sfida, per l'artista, diviene dunque quella di approcciarla e manipolarla come materia cruda.

In *Cámua*, titolo che riprende l'espressione dialettale per descrivere una specie di tarlo che scava il tronco fino a sbriciolarlo, la cenere si mescola all'acqua come le leggi della natura alle tradizioni culturali; a partire dal calco della parte interna di un tronco, marcito perché potato nella fase lunare sbagliata, Biggio intreccia tutt'intorno un impasto di cenere e acqua seguendo le istruzioni per la legatura della cordula, treccia realizzata con gli intestini dell'agnello. Il risultato è un oggetto che, come già *Study for a Portrait*, immagazzina informazioni e strati relativi a precedenti vite, facendosi esso stesso reperto da interrogare.

Sia nell'opera di Fiorentino che in quella di Biggio si assiste, quindi, a una sorta di compromesso con la fragilità del tempo, un equilibrio di condizioni possibili che si nutre anche della imprevedibilità; d'altronde, le modalità con cui reperti e fossili si sono preservati e poi consegnati a noi, seguono le stesse imprevedibili traiettorie, fondate su una contingenza di fattori che ne ha permesso la salvezza contro l'annunciata sparizione. Anche quando non simulano l'aspetto di un ritrovamento, i processi messi in campo sembrano quindi replicare la formazione del reperto stesso. Se torniamo a immaginare il nostro archeologo del futuro scavare tra le macerie

e la cenere per vedersi consegnare ciò che resta del nostro tempo, stiamo anche immaginando l'esistenza di un tempo a venire per l'umanità, ovvero che ci sia qualcuno cui affidare questi i resti sfuggenti e a cui sia demandato il compito di dare significato a una vicenda di per sé insignificante, se messa a confronto con la vastità del tempo. «Romanzare il futuro remoto significa quindi tentare di vedere la razza umana in un contesto cosmico», scrive ancora Stapledon<sup>15</sup>. Anche nello scenario più catastrofico, tale proiezione si carica della speranza di sopravvivenza. D'altronde, ciò che fanno questi (finti?) reperti è di incarnare l'aspirazione dell'arte *tout court*: consegnarsi ai posteri quale discorso sulla civiltà a essa contemporanea. Lavorare nell'ottica di un'archeologia del futuro significa quindi non solo costruire miti, ma reinvestire l'arte di un compito che le è sempre stato proprio: «L'arte stessa, nelle sue diverse forme, è una rovina o una promessa di rovina»<sup>16</sup>.

## Note

- 1 O. Stapledon, *Last and First Men* (1930); trad. it. *Gli ultimi uomini*, Lit Edizioni, Roma 2016, p. 11.
- 2 G. De Rita, A. Galdo, *Prigionieri del presente. Come uscire dalla trappola della modernità*, Einaudi, Torino 2018.
- 3 M. Augé, *Le temps en ruine* (2003), trad. it. *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 68.
- 4 O. Stapledon, op. cit., p. 7.
- 5 Una prima ricognizione di artisti italiani che ricorrono all'estetica del reperto è stata affrontata da chi scrive nell'articolo *Archeologia di una storia non scritta. L'opera d'arte come reperto del futuro*, in "Quaderni d'arte italiana", n. 3, settembre 2022, Treccani, Roma, pp. 62-68.
- 6 I. Gianni, *Alessandro Di Pietro. Mitologie del presente*, in "Flash Art", n. 350, autunno 2020.
- 7 A. Cortellessa, *Canto in the Earth*, 2019, in <http://www.digging-up.net> (ultimo accesso 6 ottobre 2022).
- 8 M. Augé, op. cit., pp. 96-97.
- 9 Sulla relazione tra frammento e precarietà, la mostra *Caducità. Il frammento come auto-rappresentazione nella ceramica d'arte italiana*, a cura di Irene Biolchini al MIDeC di Laveno Mombello nel 2018, ha riunito un gruppo di artisti italiani su questo tema.
- 10 M. Fisher, *The Weird and the Eerie* (2016), trad. it. *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, Minimum Fax, Roma 2018.
- 11 V. Forconi, *Antonio Fiorentino a New York*, in "InsideArt", 28 aprile 2017.
- 12 A. Fiorentino in conversazione con M. Dacci, in *Hermetica Hesperimenta*, cat. della mostra, Nomos Edizioni, Busto Arsizio 2019.
- 13 *Ibidem*.
- 14 F. Florian, *Alessandro Biggio*, in *Nulla è perduto. Arte e materia in trasformazione*, cat. della mostra, GAMEC di Bergamo, GAMEC Books, Bergamo 2021, p. 167.
- 15 O. Stapledon, op. cit., p. 7.
- 16 M. Augé, op. cit., p. 23.



Quotidiana è un palinsesto di mostre ideato e prodotto dalla Quadriennale di Roma, in collaborazione con Roma Culture, Sovrintendenza Capitolina ai Beni culturali.

Il suo obiettivo è quello di approfondire alcuni orientamenti significativi dell'arte italiana del XXI secolo.

## **Q** uotidiana

Ogni due mesi, sei curatori (tre italiani e tre stranieri) riflettono su traiettorie artistiche di particolare interesse attraverso un testo critico e una mostra composta da poche opere essenziali.

## **P** aesaggio

**P** Alessandra Troncone:  
Notes for an Archaeology of the Future  
*Alessandro Biggio / Antonio Fiorentino*  
**paesaggio**

19/11/2022 – 12/01/2023  
Museo di Roma

**P** Alessandra Troncone:  
Notes for an Archaeology of the Future  
*Alessandro Biggio / Antonio Fiorentino*  
**paesaggio**

19/11/2022 – 12/01/2023  
Museo di Roma

## Constructing Memory by Undoing Matter Notes for an Archaeology of the Future

Alessandra Troncone

Let's imagine an archaeologist from the future stumbling upon the remains of a civilisation that has been wiped out, perhaps by a cataclysm (climatic? environmental? nuclear?). Imagine him retrieving fragments of lives, fossil remains, cultural products, industrial waste from lands that have mysteriously resurfaced from the bottom of the ocean, in an attempt to trace their origin, to give them meaning, place them in history. Also, imagine him investigating the causes of the disappearance of those who produced such traces, searching for the *αρχή*, the beginning, from which the very term archaeology derives. What if this person were looking at the same things we are looking at, treating the very matter that constitutes our present as evidence of the past?

This is exactly the plot device used in 1930 by Olaf Stapledon in his novel *Last and First Men*, in which the history of humanity to come is told by a man from the future. "A being whom you would call a future man has seized the docile but scarcely adequate brain of your contemporary, and is trying to direct its familiar processes for an alien purpose. Thus a future epoch makes contact with your age. Listen patiently; for we who are the Last Men earnestly desire to communicate with you, who are members of the First Human Species. We can help you, and we need your help."<sup>1</sup> What follows is a wild journey through time, in which events ideally spread over thousands of years are compressed into a narrative container – a CliffsNotes history book (with descriptions of the geopolitical situation that are prophetic to say the least). What emerges from wars, operations of mass destruction and unlikely alliances is a powerful sense of temporal ambiguity: on the one hand, in fact, History follows an apparent linear and chronological course, on the other, it continually rewinds by shifting perspective. The future of the reader is already the past of the narrator.

The sense of vertigo in Stapledon's novel is not new to science fiction literature and cinema, where a combination of flashbacks and flashforwards often calls into question the reciprocity between narrativity and temporality by renouncing the eschatological dimension: the tape keeps being rewinded, making it impossible to establish a beginning and an end. The paradoxical coincidence of past and future is compressed into the present, it is contingent on the narration itself: if we are unable to establish what comes before and what comes after, the only thing we can do is certify the fragile certainty of the *now*.

The centrality of the present has been highlighted when noting that this condition is the distinctive feature of contemporaneity. According to Marc Augé "the ideology of the present" as a characteristic of surmodernity has become a cage, as Giuseppe De Rita and Antonio Galdo also point out: the rejection of History combined with the sense of a precarious future has in fact, in recent times, turned the present into a "prison", in which it is difficult both to remember and to foresee.<sup>2</sup> Augé writes: "It has been said that the age of modernity caused the disappearance of origin myths, and the 20th century the disappearance of ideologies of the future."<sup>3</sup> These are widely shared theories that intersect Zygmunt Bauman's concept of "liquidity" and Judith Butler's concept of "vulnerability". What connects them is a sense that precariousness surfaces on several levels: in the absence of roots and aspirations everything appears uncertain, fragile, compromised. One falters on the edge of a precipice the bottom of which is invisible. Catastrophic predictions of an imminent end of the world (or of humanity?) certainly do not help.

How does all this translate into contemporary artistic research? The perspective offered by the “archaeology of the future” has reappeared in recent years in the work of some artists who insist on restoring the effect of anachronism (or timelessness) characteristic of science fiction literature. The starting point of most of this research is precisely the sense of imminent catastrophe that forces one to think about what will remain for posterity. This translates into depictions of a compromised temporality, as well as the creation of artefacts that simulate our belonging to a time other than our own, portraying a history that has not yet passed but which, in speculating on a distant future, points to our precarious present. The ancestor and reference point for this type of approach can be found in Damien Hirst’s *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, exhibited at Palazzo Grassi and Punta della Dogana in 2017: a collection of objects that refers to the fictional discovery of the ship of Cif Amotan II, a former slave who lived in Antioch between the 1st and 2nd centuries AD, following a shipwreck, a metaphor for a shared tragedy. Alluding to an aesthetics of artefacts, the British artist narrates temporal shifts and overlaps that recreate the experience of past-in-the-future or future anterior, through the insertion of icons from epochs subsequent to those in which the alleged events took place and coral concretions that testify to a long period of immobility at the bottom of the sea.

The focal point is therefore the construction of new mythologies, an attempt to give meaning and value to the present by transforming it into matter to be studied, analysed and preserved, just as we do with the remains of civilisations that preceded us. Stapledon helps to illustrate this concept: “Yet our aim is not merely to create aesthetically admirable fiction. We must achieve neither mere history, nor mere fiction, but myth. A true myth is one which, within the universe of a certain culture (living or dead), expresses richly, and often perhaps tragically, the highest admirations possible within that culture. (...) This book can no more claim to be true myth than true prophecy. But it is an essay in myth creation.”<sup>4</sup>

Looking at the Italian context, some examples seem to go exactly in this direction, they are an attempt at creating a myth, drawing a line in sculpture that moves between archaeology and science fiction, often employing ancient materials (such as ceramics), organic or ephemeral materials used to accentuate the relationship with an undefined time. Examples of (fake) finds that evoke a cultural or natural origin are Diego Cibelli’s ceramic vases (Naples 1987), with limestone concretions on the surface – as if these vases had been recovered from the depths of the sea –; some creations by Elisa Strinna (Padua 1982), part of the series *Hadean Stories* (2019), which describe geological transmutations; the collection of objects which seem to have survived an atomic disaster lined up by Lucas Memmola (Bari 1994) in his solo exhibition *Trinity Site* at the aA29 gallery in Milan; or the *naturalia* and *artificialia* tables by Francesco Bertelé (Canzo 1978), which evoke fossils and findings subjected to the passage of time and the forces of nature.<sup>5</sup>

In the works by Alessandro Di Pietro (Messina 1987) and Federico Tosi (Milan 1988) the influence of science fiction is more evident. The former aims to create “narrative cycles, constructing exhibition environments to convey the development of plots somewhere between epic poems and speculative fiction”<sup>6</sup> – the artist’s intention is also “to produce sources”. The objects, which reflect a practice centred on writing, appear as traces which become visible in a time that does not belong to them: they are fragments of monstrous presences, like those displayed in *Hobobolo* (2021). Tosi, on the other hand, works openly on the construction of hypothetical artefacts: *Baby (Fossil)* is the reproduction of a large fossil made of concrete, entirely invented, which is accompanied – in the same solo show held at Almanac in Turin in 2017 – by *Baby (Bones)*, a collection of sculpted bones that recall macabre organic findings.

A further approach to archaeological finds is visible in works that draw on the practice of excavation, in which once again the end result is an artefact projected into the future. A significant example in this context is the project by Lara Favaretto (Treviso 1973) *Indagare il sottosuolo. Atlante delle storie omesse*, in which the artist maps the subsoil through core samples in the area of Pompeii and then in Cappadocia. In the text accompanying the project, as well as in Andrea Cortellessa's essay,<sup>7</sup> reference is made to Chris Marker's *La Jetée*, which contributes to the construction of a futuristic imagery in which the exploration of the subsoil is functional to recovering lost resources for survival, but also forgotten histories, the time capsules acting as voice and "memory of the future" (the core samples, buried in an iron container the coordinates of which have been transmitted to the International Time Capsule Society - ITCS in Atlanta, are scheduled to be unearthed in one hundred years' time). Core drilling is also the focus of some of Giorgio Andreotta Calò's projects (Venice 1979): in *Produttivo* (2018-2019), the artist selects core samples from the archives of Carbosulcis S.p.A., the last company active in Italy in the extraction of coal, while in *Remoto* (2022) he focuses on the Veneto region, displacing sections of core samples in a number of institutions in the city of Verona; in both cases, the result brings to light deposits of matter to be viewed as geological and cultural cross-sections of a specific historical moment, a plastic presence of the time to be traversed. From their vertical position, the core samples are returned to a horizontal dimension which encourages a "walk through time", preserving what is extracted from the past for the gaze and study of those who will succeed us.

In the work of both Favaretto and Andreotta Calò, it is not about "counterfeiting": on the contrary, what is sampled is real material. However, both insist on the construction of an artefact as a tool for preserving the present (together with the past) and which, stratified, is a timeless product, or one in which time is layered, fluid, elusive. In this sense, the image of the artefact is intertwined with that of the ruin, which represents, as Augé writes, pure time, time that cannot be dated – which eludes History. Here, too, the reference to an elusive past brings into play a déjà-vu mechanism that is already speculation on the future: "Quite logically in an age that knows how to destroy, and does so on a massive scale, but which privileges the present, the image and the copy, some artists have been seduced by the theme of ruins. No longer like the painters of ruins in the 18th century, to play – melancholically or hedonistically – with the idea of time passing, but to imagine the future."<sup>8</sup> Unlike the monument, which is preserved in its entirety, which stands as a symbol of the granitic certainty of the past, finds and ruins are presented in the form of fragments that speak of the precariousness of time – present and future.<sup>9</sup>

Turning to contemporary artistic production, at least two main directions seem to emerge from this multifaceted panorama of suggestions and approaches: on the one hand, there are the artists who embrace an aesthetics of artefacts (along the lines of Hirst), resorting to materials and practices that amplify the sense of anachronism, of being "out-of-place" – the "weird" referred to by Mark Fisher;<sup>10</sup> on the other hand, there are those who do not work on simulation but use fragile materials and develop a reflection on time that provides their works with concepts which act as warnings and cultural residues in an ever-changing scenario.

These approaches are reflected in the works of Antonio Fiorentino (Barletta 1987) and Alessandro Biggio (Cagliari 1974) on show here, which construct potentially complementary visions of the same phenomenon. In both cases, the effect of anachronism seems to be implicit in the formal and material choices: in a hyper-consumerist age – our own – in which nothing is made to last, what will remain? In Fiorentino's case, reference to artefacts recurs in numerous projects, combining

with a reflection on time which becomes part of the creative process itself. Commenting on his preference for very resistant materials, which bear no trace of the historical era to which they belong, Vasco Forconi has noted that: "The outcome is a very interesting short-circuit: the series of sculptures are designed to withstand the test of time, but curiously they resemble relics, remains from a very distant epoch."<sup>11</sup> In *Kiribati*, a project started in 2018 and still ongoing, the artist has chosen the eponymous archipelago in Oceania because it is the first place where the sun rises and the first to greet the new year, something that automatically projects it into the future. However, its islands are also at risk because of global warming – they risk being submerged because of rising sea levels. Here, the artist has made casts of objects that are evocative of the life and cultural traditions of the inhabitants, but also of the corals that are used to build protective walls against the increasingly frequent storm surges. These casts then inspired the sculptures presented in the solo exhibition held at the Fondazione Pastificio Cerere in 2019, a collection of possible finds tasked with the preservation of the memory of what might disappear, scattered among rubble which appears to reassemble itself in the final construction: a breakwater wall, banks meant to contain the sea and, with its water, time. The crystallisation of forms acquires a symbolic value in Fiorentino's work: past and present converge in the objects of tradition, and it is this compressed time that is passed on to the future. Other works, such as *Il nuovo Poseidone* (2007-2019) and the sculptures of the *Opusmaris* series (2016), modelled underwater, re-propose an aesthetics of artefacts as fragments, which, like the depths of the sea, shapes matter making it look like a "primordial relic of a vanished civilisation as in the myth of Atlantis."<sup>12</sup>

Findings and transformation of matter are also the focus of *Hermetica Hesperimenta* (2018 - in progress), an installation work and open process. The residues on display, in this case, are the artist's own unfinished works, evidence of a line of research to be intended as an ongoing experiment. Chemical and archaeological matter converges in these fragments; it is no coincidence that the title of the work is inspired by the figure of Athanasius Kircher (1602-1680), a scholar in the fields of biology and geology but also an expert in Egyptian hieroglyphics and collector of ancient artefacts. In recalling 17th century experimentation as the foundation of modern science, Fiorentino seems to embrace an approach that holds nature and culture together in the representation of fluid time. In contrast to Kiribati's objects, crystallised in their timeless dimension, the elements that make up *Hermetica Hesperimenta* are open in their becoming and, for this reason, more hybrid in combining reality and imagination. The story they tell is primarily that of their author, whose work expands and becomes a symbol (or myth) of a civilisation that cannot be dated. The work on display further accentuates the dimension of artefact: evoking an archaeological repository, it hints at a future catalogue and systematisation that currently is nothing other than a suggestion. All around, shapeless residues like rubble – which, unlike the artefact, have not withstood the test of time – are scattered to evoke an ongoing process of disintegration, a metaphor for the historical time of destruction; "(...) through destruction I reach elevation, I erase and create works that are reborn from their own ashes like a Phoenix," says the artist.<sup>13</sup>

Transformation of matter, destruction and the centrality of the process can also be found in the work of Alessandro Biggio who, while not working on an aesthetics of artefacts, shares with Fiorentino the creation of objects that embody the expressive force of nature and a symbolic-cultural value, appealing in some cases – as in *Cámua* – to traditions where nature and culture are openly merged. Stressing the process of making rather than the finished product, Biggio incorporates time into

the material, rather than in the process, relying on a kind of ritual in artistic creation whereby construction alternates with destruction. An example of this is *Study for a Portrait* (2015-2017), a multi-stage work that begins with the modelling of small clay heads, sketched portraits of evanescent faces, then dissolved in water. Finally, the matter coagulates in new shapes which give into gravity in the form of canvases covered in clay. In this sequence – phase transition – figuration and full control of matter break down into a new sculptural dimension, which does not privilege the concept of durability (where we find the spectre of monumentality) but on the contrary emphasises precariousness and mutability.

This approach permeates Biggio's entire practice and, even more so, the works in which the artist resorts to naturally precarious materials such as dust and ash, which evoke rubble, destruction and transformation. Ash, mixed with water, is used to model a series of cones (*Ash Cones*, 2007), the small sculptures *Sennè* (2018), compared by Federico Florian to "precious fossil finds",<sup>14</sup> but also *Cámua* (2021), here the protagonist of a conversation with Fiorentino.

As Biggio himself emphasises, ash cannot be thought of as a neutral material: it inevitably recalls the decomposition of bodies and the crumbling of civilisations, it takes on a metaphorical quality, carrying with it symbols and meanings associated with life, death, sin, guilt and rebirth. It is light, but has its own specific weight: it is itself a relic, a remnant of something that has lost its function and resists as a warning. The challenge, therefore, for the artist, becomes to approach and manipulate it as raw material.

In *Cámua* – the title is an expression used in dialect to describe a kind of wood-worm that burrows into a tree trunk until it crumbles – ash mixes with water, like the laws of nature with cultural traditions. Starting from the cast of the inner part of a trunk, rotten because it was pruned in the wrong lunar phase, Biggio weaves a mixture of ash and water around it, following the instructions for tying the cordula, a braid made from lamb intestines. The result is an object that, like *Study for a Portrait*, stores information and layers relating to previous lives, becoming itself an artefact to be interrogated.

In both Fiorentino's and Biggio's work, therefore, we witness a sort of compromise with the fragility of time, a balance of possible conditions that is also nourished by unpredictability. Indeed, the ways in which artefacts and fossils have been preserved and then handed down to us follow the same unpredictable trajectories, based on a contingency of factors that made their salvation possible despite their disappearance was predictable. Also when they do not simulate the appearance of an artefact, the process involved seems to replicate the formation of the artefact. If we go back to imagining our archaeologist of the future digging through rubble and ashes and coming across what remains of our time, we are also imagining a time to come for mankind, that is, we are imagining that there is someone we can entrust these elusive remains to, whose task it will be to give meaning to an event that is insignificant when compared to the totality of time. Stapledon writes that "To romance of the far future, then, is to attempt to see the human race in its cosmic setting."<sup>15</sup> Even in the most catastrophic scenario, such a projection is charged with the hope of survival. On the other hand, what these (fake?) artefacts do is embody the aspiration of art tout court: to be passed on to posterity as a discourse on coeval civilisation. Working from the perspective of an archaeology of the future thus means not only constructing myths, but also reassigning a task to art – one that has always belonged to art. "Art, in its various forms, is a ruin or a promise of ruin."<sup>16</sup>



## Notes

- 1 O. Stapledon, *Last and First Men* (1930).
- 2 G. De Rita, A. Galdo, *Prigionieri del presente. Come uscire dalla trappola della modernità*, Einaudi, Turin (2018).
- 3 M. Augé, *Le temps en ruine* (2003).
- 4 O. Stapledon, *op. cit.*
- 5 A first surveys of Italian artists who resort to the aesthetics of artefacts was presented by myself in the article *Archeologia di una storia non scritta. L'opera d'arte come reperto del futuro*, in "Quaderni d'arte italiana", n. 3, September 2022, Treccani, Rome, pp. 62-68.
- 6 I. Gianni, *Alessandro Di Pietro. Mitologie del presente*, in "Flash Art", n. 350, Autumn 2020.
- 7 A. Cortellessa, *Canto in the Earth*, 2019, in <http://www.digging-up.net> (accessed October 6, 2022).
- 8 M. Augé, *op. cit.*, pp. 96-97.
- 9 On the relationship between fragment and precariousness see the exhibition *Caducità. Il frammento come auto-rappresentazione nella ceramica d'arte italiana*, curated by Irene Biolchini at MIDeC in Laveno Mombello in 2018, which brought together a group of Italian artists who worked on this theme.
- 10 M. Fisher, *The Weird and the Eerie* (2016).
- 11 V. Forconi, *Antonio Fiorentino a New York*, in "InsideArt", April 28, 2017.
- 12 A. Fiorentino in conversation with M. Dacci, in *Hermetica Hesperimenta*, exhibition catalogue, Nomos Edizioni, Busto Arsizio 2019.
- 13 *Ibidem.*
- 14 F. Florian, *Alessandro Biggio*, in *Nulla è perduto. Arte e materia in trasformazione*, exhibition catalogue, GAMEC di Bergamo, GAMEC Books, Bergamo 2021, p. 167.
- 15 O. Stapledon, *op. cit.*, p. 7.
- 16 M. Augé, *op. cit.*, p. 23.

Quotidiana is a programme of exhibitions conceived and produced by La Quadriennale di Roma in collaboration with Roma Culture, Rome's Superintendency for Cultural Heritage. Its aim is to explore a number of significant trends in 21st-century Italian art.

## **Q** **uotidiana**

Every two months, six curators (three Italian and three foreign) reflect on artistic trajectories of particular interest through a critical text and an exhibition of a few essential works.

## **P** **aesaggio**